

Citation: Wojtkun, G. (2023) 'Non-creative and creative aspects of intellectual property on the margins of architectural and cost assessment achievements', *Space & Form | Przestrzeń i Forma* 53. <http://doi.org/10.21005/pif.2023.53.B-07>

Open access article
Creative Commons Attribution (CC BY)



DOI: 10.21005/pif.2023.53.B-07

NON-CREATIVE AND CREATIVE ASPECTS OF INTELLECTUAL PROPERTY ON THE MARGINS OF ARCHITECTURAL AND COST ASSESSMENT ACHIEVEMENTS

NIETWÓRCZE I TWÓRCZE ASPEKTY WŁASNOŚCI INTELEKTUALNEJ NA MARGINESIE DOKONAŃ W ZAKRESIE ARCHITEKTURY ORAZ KOSZTORYSOWANIA

Grzegorz Wojtkun

dr hab. inż. arch., prof. ZUT

Author's Orcid number: 0000-0002-8017-6238

Zachodniopomorski Uniwersytet Technologiczny w Szczecinie, Poland
Wydział Architektury
Katedra Mieszkalnictwa i Podstaw Techniczno-Ekologicznych Architektury

ABSTRACT

This paper discusses the supposition that an architectural design is, in every case, a creative act. The problem of the work as a result of creative human labour, along with its copyright-related consequences, has become a leading theme in reporting the research. The creative aspect of professional endeavours was also raised, in this case, cost assessment. All this is presented against a backdrop of a general discussion on intellectual property while also pointing to cases of legislatively futile attempts at establishing authorship.

Keywords: architectural design automation, parametric modelling, copyright protection of architectural and cost assessment work, orphan work.

STRESZCZENIE

W niniejszym artykule podjęto kwestię domniemania, że projekt architektoniczny każdorazowo stanowił dokonanie o twórczym charakterze. Zagadnienie utworu jako rezultatu twórczej pracy człowieka wraz z prawnoautorskimi tego następstwami stało się nicią wiodącą w relacjonowaniu badań. Jednocześnie podniesiono twórczy aspekt dokonań branżowych, w tym wypadku pracy kosztorysowej. Wszystko to przedstawiono na tle rozważań ogólnych dotyczących własności intelektualnej wskazując jednocześnie na wypadki bezskutecznego z legislacyjnego punktu widzenia ustalenia autorstwa utworu.

Słowa kluczowe: automatyzacja projektowania architektonicznego, modelowanie parametryczne, prawnoautorska ochrona twórczości architektonicznej i kosztorysowej, utwór osierocony.

1. INTRODUCTION

Creative work is a physical manifestation of its author's imagination, and is unpredictable in terms of the passage of time and result, and has objectively new features, which are thus to both the author and the audience. The novelty of these features is understood as the individual character of the creative work and typically stemmed from the selection and pairing of the work's constituent elements which set it apart from other creations of similar purpose and type. This produces a fully functional work from the standpoint of both the author and the audience. It became an exception to refrain from creative action, which nevertheless did not deny the determination of the work in itself (a work's incomplete form).¹

The architectural design process remained in a close relationship with other forms of creative activity, as understood in construction-related specializations. The decision on the creative nature of design work cost assessments has proven immensely interesting in this case.

This paper presents a division of matters concerning intellectual property into two groups. Architectural design works with the character of cases (case studies) were placed in the first group, while the second features an analysis of design work cost assessment in reference to construction work costing from the standpoint of the potential for the emergence of a creative work.

2. THESIS

The paradigm stemming from the conviction of the special nature of architectural work has thus far been a sufficient premise to consider any and all design works and their related specialty engineering works as an intellectual product, a work.

3. HISTORICAL REASONS FOR PROTECTING INTELLECTUAL PROPERTY

The origins of contemporary legislation on intellectual property protection dates back to the signing of two international agreements seen as fundamental from the standpoint of human civilizational development – the Paris Convention for the Protection of Industrial Property (1883) and the Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works (1886). This occurred due to the intensification of the consequences of the second industrial revolution and the associated need to clarify matters of intellectual property. Both of these international agreements complemented each other – in the first case, the object of intellectual property was defined, while in the second, the essence of a work's authorship and methods of its protection.

The provisions of the Paris and Berne conventions laid the groundwork for national legislations on intellectual property protection. In Poland, after the fall of communism, their significance brought several decades of legislative stability – in terms of copyright and related rights (Ustawa, 1994) and industrial property (Ustawa, 2000).

4. THE CREATIVE AND NON-CREATIVE CHARACTER OF AN ARCHITECTURAL WORK

The architectural creative process should be seen as unique from the standpoint of the nature of the relevant necessary actions, its duration and complexity. The copyright-related dimension of such activity has also been deemed exceptional. Therefore, this matter should be discussed at length.

An architectural design has typically been a unique, one-of-a-kind work, namely it concerned a single, specific location and an individual commission understood as an aesthetic, compositional, functional and spatial solution. Naturally, typified solutions appeared in architectural history – initially in Northern and Western European countries, and later behind the Iron Curtain as well. In the twenty-first century, such architectural works have been labelled repetitive and typically concerned

¹ This paper continues the research retrospective of a court expert on providing expert testimony on copyright in architecture, urban planning and design (2016–2023).

designs of single-family houses or industrial and storage plant buildings. However, each time these designs were used, they were adapted to a client's individual needs and local conditions, ultimately leading to a more or less individualized work.

The creation of a work of architecture has typically been conditioned with its creator having suitable predispositions (spatial imagination, manual talent), specialist education (competence, knowledge), technical skills (computer-aided design software operation) and required intellectual effort.

From the standpoint of intellectual property, we should distinguish conceptual and corrective architectural design. Conceptual architectural design applies to the full course of designing architecture, namely it includes preparatory action (familiarization with the task in functional and spatial terms), the crystallization of an idea (formulating and expressing assumptions in a simplified graphical form) and determining the creative idea (creating a work with executable features) – *W. Stróżewski observed that in creative activity, when one sees it from the creator's standpoint, one can distinguish 'the phase (or moment) of the appearance of the idea, the development of the idea, design, and execution (if a design requires fixation in matter) [...]* (Ferenc-Szydelko, 2021, p. 9).

Each of these stages is characterized by a varying range of detailing; in order of determination – the sketch, design proposal, architectural design. All these stages appeared almost 'self-evident' works due to the number of distinctive features. Thus, it became possible to compare them with each other and with other works and inspect them for similarity or identicalness. This took place despite involvement in one and the same architectural creative process (Fig. 1).

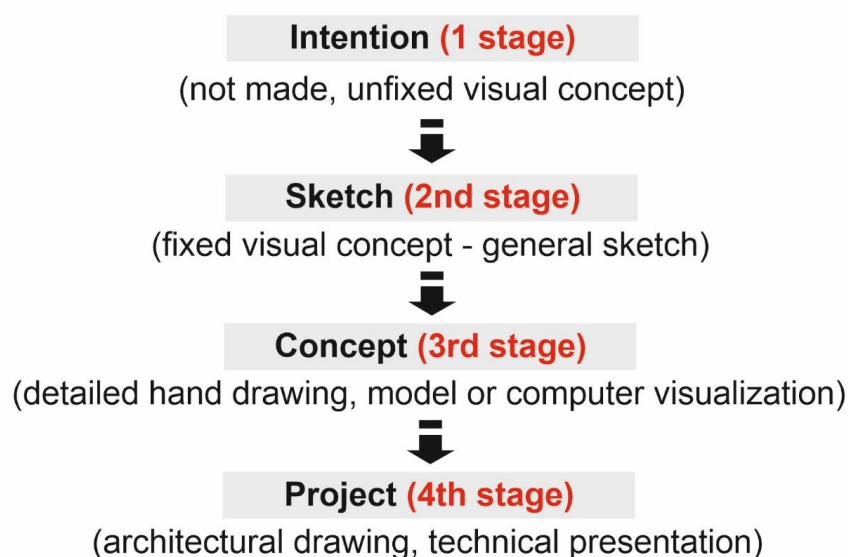


Fig. 1. Course of the architectural creative process, divided into major stages. Source: original illustration (2023)

Conversely, corrective architectural design was a reflection of various degrees of architectural intervention and interference in a pre-existing structure. The degree of altering the original creative idea defined the character of an architect's actions from the standpoint of an individual, original creation or its absence. Therefore, corrective architectural design with the features of a work was typically closer to a project based on remodelling and extension rather than adaptative reuse, although we cannot fully exclude the latter.

On a side note, the unpredictability of the creative process, in this case that of original architectural creation, would have to be narrowed down to the aesthetic, functional and spatial result. The passage of time in this respect was typically regulated by the provisions of a client contract (which was rarely not in writing). Naturally, the bilateral intent of the parties to such a contract, namely the ar-

chitect and the developer, was to produce a functional work (as understood from the standpoint of the functional programme, spatial form and compliance with legal regulations). Achieving this state came to be seen as finalizing a work of architecture, yet due to its complexity level, it did not always satisfy the expectations of the parties to the contract. In other words, the number of graphical representations of an architectural solutions typically appeared to be limitless.

The consequences of this state of affairs – from the standpoint of civil law – may have been the appearance of doubts concerning seeing the work as complete and thus lead to a refusal to pay for the work either in part or in whole. From a copyright a standpoint, there were no counterindications to place such a work under protection – *A work is the subject of protection under copyright since its determination, even in cases when it is in incomplete form* (Art. 1. 3.) (Ustawa, 1994).

The creative and multi-planar character of architectural activity were also reflected in the matter of multi-authorship or co-authorship. These matters were displayed in the different manner of reference to professional liability in construction. Namely – Co-authors are afforded copyright jointly. It is presumed that the shares of authorship are equal. [...] (Art. 9. 1.) (Ustawa, 1994).

In the light of the above, framing those who execute an architectural task that is a part of a work or a stage in the design process as a 'passive' person who carries out the commands of the lead (general) designer and thus ignoring the creative character of their work would become preposterous from a factual and legal perspective. Training practice, producing a component of a composition or completing a portion of the design process (e.g., a mock-up, digital visualization) would lead to copyright consequences each time.²

5. THE CREATIVE NON-OBVIOUSNESS OF ARCHITECTURE CREATED USING COMPUTER-AIDED DESIGN SOFTWARE

Architecture created using computer-aided design (CAD) software also appeared to be a difficult matter to decide on from a copyright perspective. Sets of ready-to-use drawing objects, such as door or window leaves, structural columns, elevator shafts, etc. (library elements) have become an integral part of many such programs. Placing such libraries in CAD programs was intended to simplify the work of architects and shorten the time it took to determine the creative idea.

Digital library elements are often created by architectural designers to enhance their technical ability. In subsequent design works, prior to applying a digital library element, they would modify it in terms of shape, proportions and dimensions, and set it in a different layout from the original. Thus, the reuse of digital library elements did not prevent producing a creative, individual, original design work.

Naturally, different CAD programs were developed as well. These include morphogenetic digital design tools – calculation programs used to support the design of buildings with curvilinear, complex geometries (morphogenetic, parametric or topological architecture) – *programming a computer's tasks by scripting* [*Scripting is a manner of telling the computer what to do*] is currently an integral part of the digital design process. [...] *If the term 'parametric' in mathematics denotes a set expressed as a function with independent parameters, then in architecture it is the discovery and investigation of new possibilities offered by the model. Such an exploration is easier today, as it allows us both to modify a parametric model and its geometric relationships. Furthermore, due to automation, a well-made parametric model frees architects from many routine tasks typically done during the creative process* (Januszkiewicz, 2023).

To be precise, this passage concerned computer-aided design based on textual (Textual Programming Language, TPL) or visual (Visual Programming Language, VPL) programming language (a scripting language). The graphical programming method quickly became much more popular than the textual method due to offering real-time previews of the result of a spatial (parametric)

² A perfect example of this can be found in the history of the painting of the Sistine Chapel frescoes in the Vatican Palace (Michelangelo). The initiator, sponsor and active participant of this project was the Pope (Julius II). Despite this, none have so far proposed to ascribe co-authorship of the paintings to him.

object's creation and transformation. However, on the other hand, the intuitive character of such an approach could raise doubt from the standpoint of architectural design methodology as its key determinant (a random work).

On a side note, even though a dynamic development of morphogenetic architectural design tools took place towards the end of the 2000s, the very idea of mimicking forms present in nature was formulated already in the 1930s in the Weimer Republic (H. Reichow), and was later reiterated by the Japanese metabolists (T. Asada, K. Kikutake, K. Kurokawa, F. Maki, M. Otaka, K. Tange).

The essence of morphogenetic parametric modelling in architecture, if one were to ignore naming conventions, was the mimicking of processes that occur in nature. In other words, it was about making architectural design similar to formocreative processes present in living organisms and thus creating a new architectural aesthetic, and even a style in architecture (Bonenberg, Giedrowicz, Radziszewski 2019) (Fig. 2).



Fig. 2. Parametric architecture. Visualization of the pavilion near Syrenie Stawy in Szczecin. Source: Pietras (2021)

Ryc. 2. Architektura parametryczna. Wizualizacja pawilonu przy Syrenich Stawach w Szczecinie. Źródło: Pietras (2021)

Everything pointed to aesthetic activity that reflected the product of a biological process. This was because previously it had not been possible to create computer-aided design software for architectural design that would be capable of reflecting cellular 'mechanics', namely the principle of cellular division and its accompanying phenomenon based on either the weakening or strengthening of genes in new cells due to functional and morphological cell differentiation.

The resultant mutability of architecture (its 'growth') probably would have been an obstacle in its use for a considerable amount of time. One could compare it to living in a house that would be simultaneously built and finished.

Paradoxically, it is hard to find signs of originality that are *sine qua non* conditions for the existence of creativity in activity that imitates biological processes. Processes that take place in nature each time lead to a new and unique creation (fauna and flora). However, they also took place at a molecular level (genetics) instead of deliberate creative action (human individual).

The above, in reference to morphogenetic digital design tools for architecture, began to naturally lead to an automation of the creative process, e.g., to the random (without human input) selection of a permutation result as a consequence of a basic action taken in a computer program. From

a copyright standpoint, we should assume it is a barrier to achieving an original, creative architectural work, contrary to the aforementioned use of digital library elements (Fig. 3).

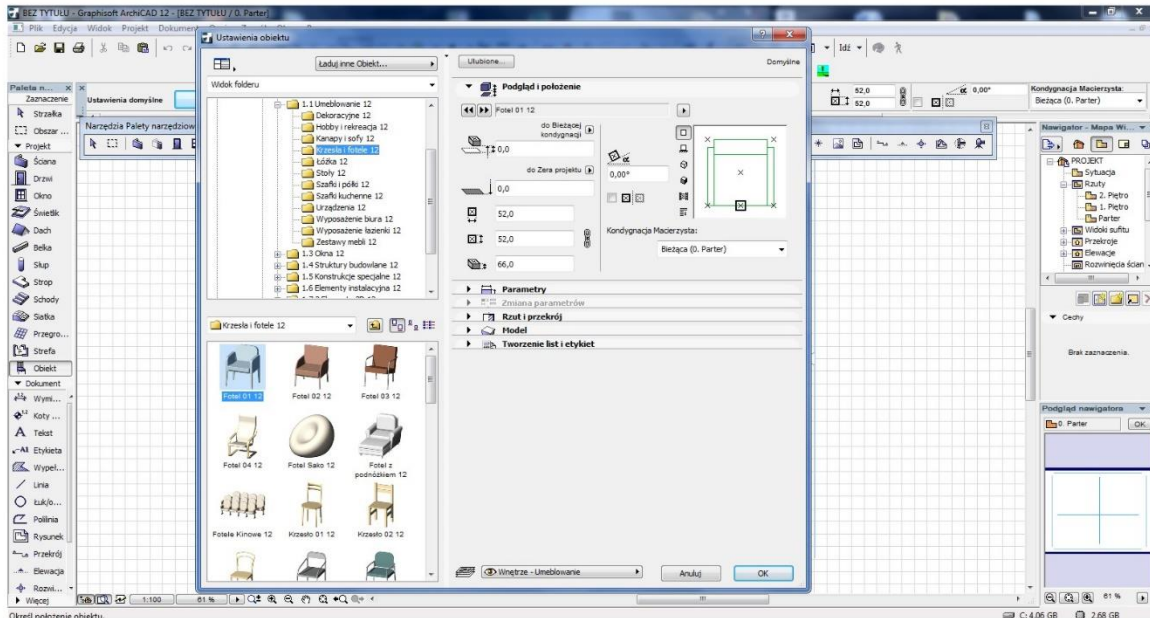


Fig. 3. Library object dialog box in an architectural computer-aided design program (ArchiCAD). Source: original illustration (2023)

Ryc. 3. Okno dialogowe obiektu bibliotecznego w programie komputerowym do wspomaganie projektowania architektonicznego (ArchiCAD). Źródło: Ilustracja autorska (2023)

Naturally, creative work has always been understood as unpredictable in terms of time and result, and as having objectively novel features. However, architecture and urban planning found themselves in the field of engineering sciences, contrary to, for instance, the visual arts – which are a branch of art (Rozporządzenie, 2022). As a result, an architectural work must be based on scientific and engineering achievements by its very nature, and must be quantifiable, repetitive and predictable. The ceding of the competences of the creator either in part or in whole to an ‘autonomous’ feature of a computer program, or basing the creative process on computation by a device (or machine) equipped with an artificial intelligence or quasi-intelligence, could lead to the questionability of the creative character of such a work if engaged in by an individual. At the same time, automation and roboticization have become the foundations for the clarification of the notion of industrial property.

Creating architectural library elements or architectural parametric elements to order (a so-called dedicated architectural work) has also become significant from a copyright and thus creative perspective. The due proprietary copyright was received by the ordering party, namely the designer of a work of architecture. The moral rights would belong, without temporal limitations, to the author of the library or parametric element. At the same time, they were products with unique features, and therefore works (Fig. 4).

An architectural work’s originality could be subject to question if the number or significance of architectural library elements or architectural parametric objects in it proved dominant. This would mean that an unoriginal work had been created, or rather that another’s work had been modified – The modification of another’s work, specifically a translation, remake, adaptation, is the subject of copyright without infringement on the right to the original work (Art. 2. 1.) (Ustawa, 1994). However, the use and disposition of another’s work has been sanctioned by the approval of the original work’s

creator. It would be difficult to see such action as inspired by another's creative work (derivative copyright).

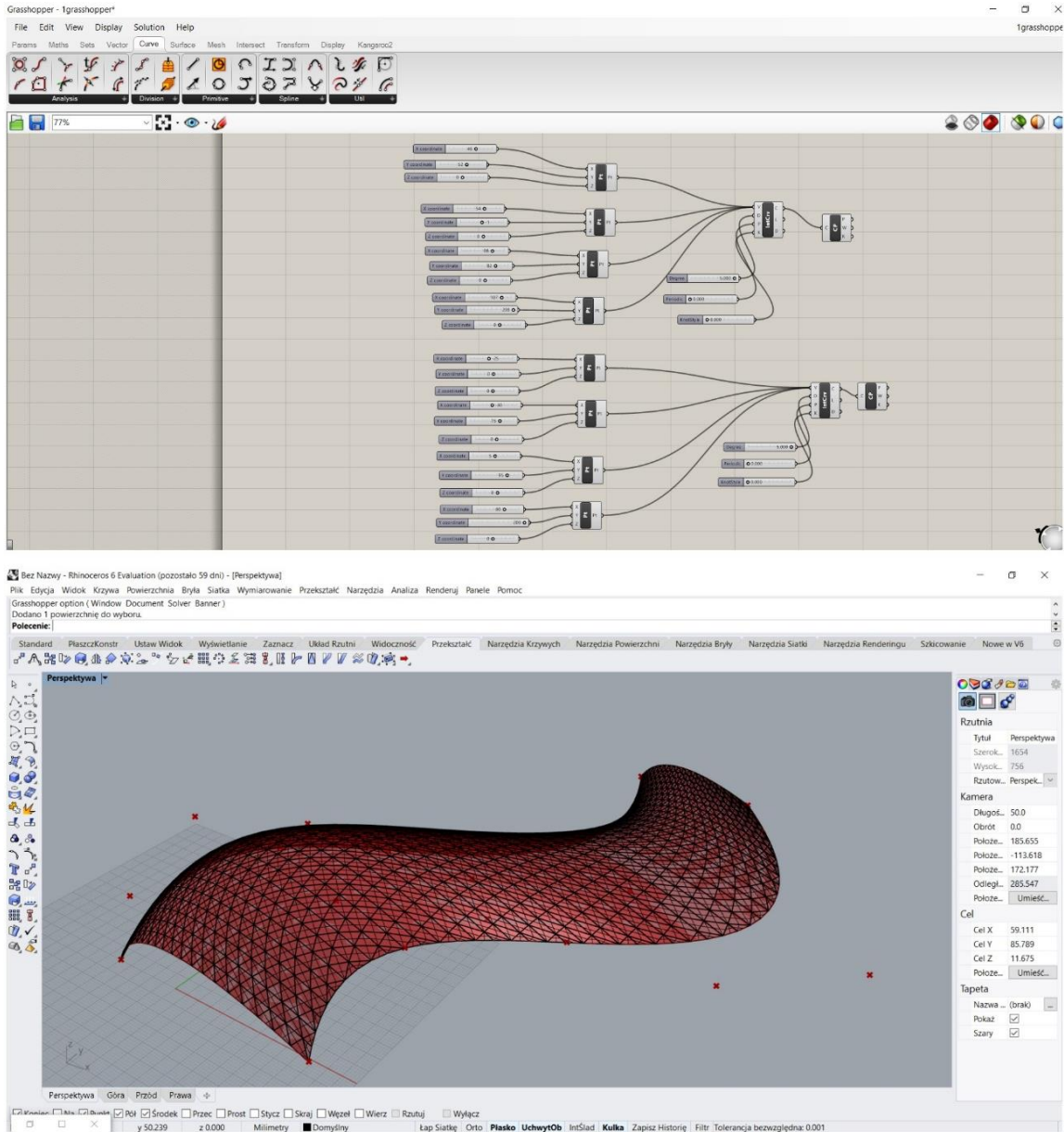


Fig. 4. Computer program for curvilinear object design (Rhinceros 6 along with the Grasshopper engine). Sample freeform surface. Source: Mazur (2021)

Ryc. 4. Program komputerowy do projektowania obiektów krzywoliniowych (Rhinceros 6 wraz z tzw. silnikiem graficznym Grasshopper). Przykład powierzchni swobodnej. Źródło: Mazur (2021)

An architectural library element or architectural parametric model typically bore all the attributes of a work, as they resulted from a creative process (idea, sketch, concept, design).

On a side note, parametric architecture appeared interesting predominantly against the background of cuboid and historical architecture, similarly as the work of designers grouped around the idea of

the Modern Movement in 1920s architecture. However, much points to the 'formlessness' and the resultant non-functionality of parametric architecture have thus far become the main obstacle to its wider spread (Fig. 5).

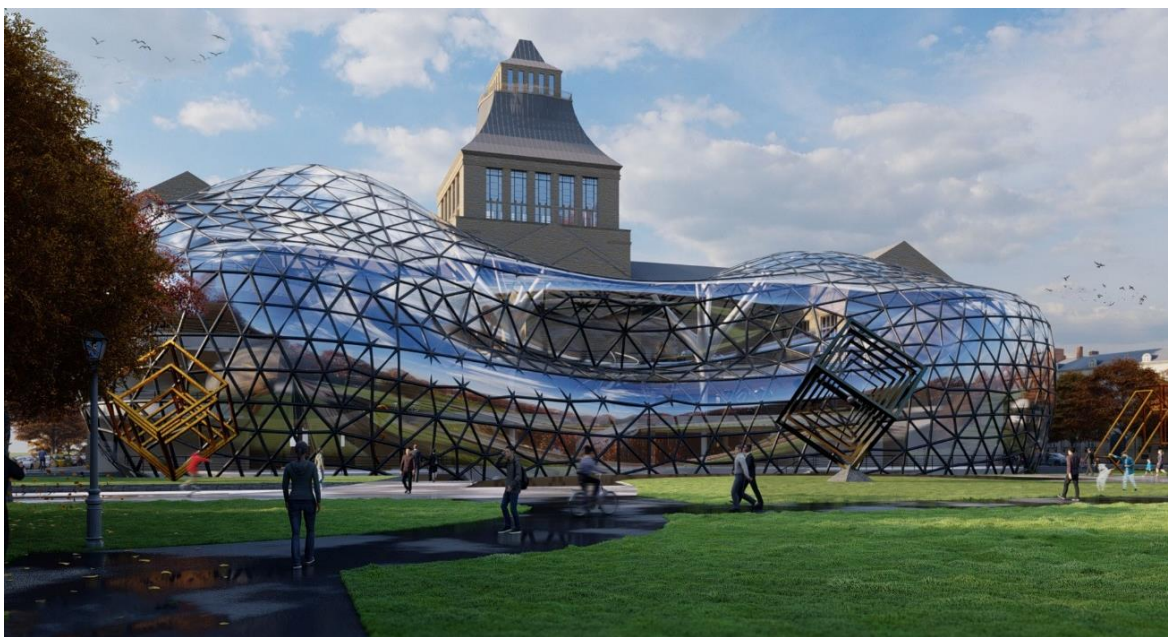


Fig. 5. Parametric architecture. Visualization of the Museum of Contemporary Art near the National Museum Main Building in Szczecin. Source: Bukowska, Cwil, Czudak (2023)

Ryc. 5. Architektura parametryczna. Wizualizacja Muzeum Sztuki Współczesnej przy Gmachu Głównym Muzeum Narodowego w Szczecinie. Źródło: Bukowska, Cwil, Czudak (2023)

6. METHODOLOGY OF RESEARCH ON THE CREATIVE CHARACTER OF THE DESIGN PROCESS AND WORKS OF ARCHITECTURE

An architectural work's evaluation has always been based on its holistic overview, regardless of the human propensity for selective observation. This meant that such an evaluation sought not as much to isolate the composition's components in the strictest sense, but to determine their role and significance in a given aesthetic and compositional context (composition understood as a whole).

Studies on both the architectural design process and works of architecture were mostly based on the observation method (Apanowicz, 2002, pp. 62–63). Typically, it was tied with the assessment of the similarity of two works to detect plagiarism. In such cases, studies were based on the works' visual analyses to ascertain their distinctive features and any spatial or semantic relations between them. This was done using various measurement tools and techniques, both analog and digital. In the first case, this could be based on observing a building on site and determining the overall visual impression, while on the other it could employ three-dimensional scanning to find similarities or differences in the location of distinctive points (Fig. 6).

Attempts at evaluating a work's originality were even more difficult, especially for architectural works and in the light of derivative copyright. In this case, it was about determining a work's originality in terms of the aforementioned design process automation, and most importantly the manner and scope of the use of so-called dedicated digital elements by the designer. Original research based on around a dozen instances of architectural design documentation concerned mostly the second matter (2017–2022).

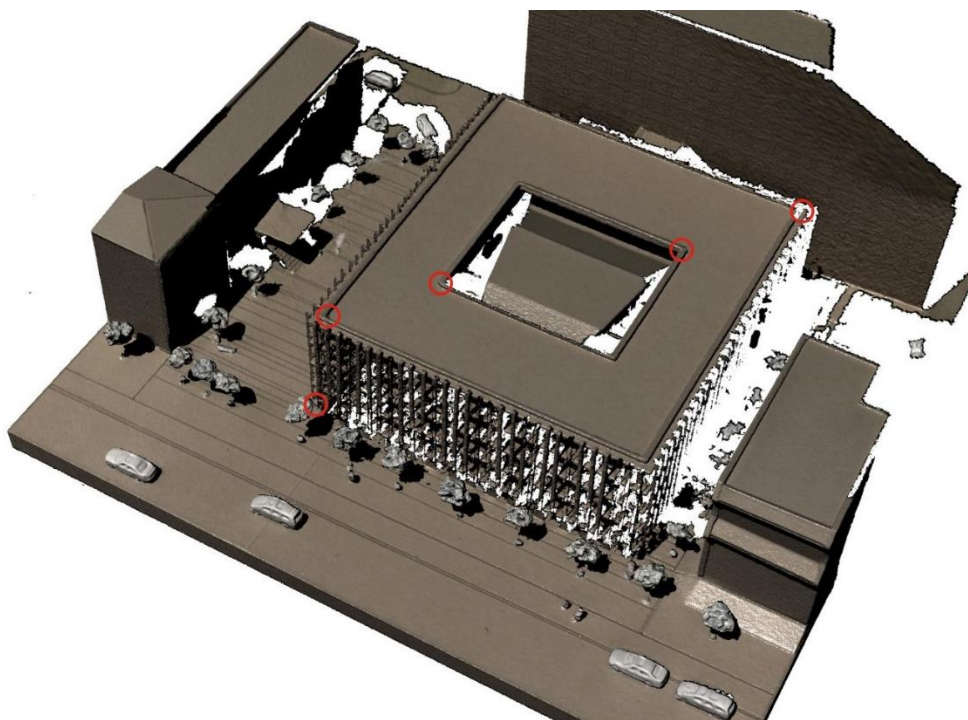


Fig. 6. Three-dimensional image of a model of downtown development created using a handheld scanner along with distinctive composition points. Source: Pawłowski (2022)

Ryc. 6. Trójwymiarowy obraz makiety zabudowy śródmiejskiej wykonany za pomocą skanera ręcznego wraz z naniesionymi punktami charakterystycznymi kompozycji. Źródło: Pawłowski (2022)

The difficulty associated with evaluating the work of architecture in this case was based on identifying measurable assessment criteria, followed by their validation and interpretation. Specifically, it was about determining the role and significance of so-called dedicated digital elements in a work of architecture in aesthetic, compositional and functional terms. In other words, it was about specifying their impact strength using quantifiable measures (number, size) and visual perception (quality, significance). However, all this meant that the leading role was played by 'general visual impression' as stipulated in the act, and not an analysis of parameters (Ustawa, 2000; art. 104). It stemmed primarily from a different degree of adaptation and transformation of the so-called dedicated digital elements in the new work.

Evaluating a work of architecture typically had a descriptive and quantification-based form, and could be presented as a table (Tab. 1). It usually concerned determining the presence of similarities between works. In my often-used original analysis, a three-degree scale was used – identical, similar, different. Each of these degrees was assigned a percentage weight – identical (100%), similar (50%), different (0%). It was thus assumed that the greater the percentage, the greater the aesthetic and compositional similarity between works. Correcting the resultant value using a coefficient was excluded as objectively baseless (identical weight for all criteria).

Tab. 1. Sample assessment criteria for assessing a work of architecture and their validation. Source: original work

Item no.	Criterion type	Degree of similarity	Value [%]
1.	Colour palette	Descriptive similarity degree	-
2.	Number of elements		-

3.	Element proportions	-
4.	Material type	-
5.	Layout	-
6.	Dimensions	-
Arithmetic mean		-

In quantitative assessment of works of architecture, it has so far not been possible to determine a measurable threshold value for their similarity. However, a result that exceeds half of the sum of all criteria was seen as sufficient to justify subjection to logical interpretation for weighing judgement.

7. CREATIVE ASPECT OF ARCHITECTURAL DESIGN WORK COST ASSESSMENT

Creative achievements in architecture have also found their reflection in the cost assessment of design work and the associated construction works. The apparently one-sided dimension of this action, seen as similar to book keeping, has often been an occasion to question its creative character, yet it has always been closely tied with architectural design. Because of this, it appeared justified to analyse and assess cost assessments from the standpoint of intellectual property.

Construction work cost assessment has not been subjected to major legal regulations, with the exception of the developer bill of costs that is prepared as a part of public procurement procedures (Rozporządzenie, 2004). For this reason, methods and bases for construction work cost assessment saw the predominance of relations stemming from the freedom of entering into contracts and legal provisions – *Parties to a contract may establish a legal relationship as they see fit, provided that its content or objective does not stand against the nature of the relationship, the act, or the principles of social coexistence* (Art. 353¹) (Ustawa, 1964).

An analogous situation was also present in relation to assessing the cost of a comprehensive technical design, and therefore architectural works in general. An attempt to regulate this was made by the Polish Chamber of Architects via the Architects' fee regulation (Regulamin, 2006) and by the Society of Polish Architects (SARP) via a resolution on the SARP principles of design work costing (Zasady, 2014). Both of these regulations displayed significant similarity.

The Architects' fee regulation and the SARP principles of design work costing were not made obligatory, yet the cost values they featured turned out to be the highest in relation to widespread practice among the professional community. It was also acknowledged as those that best honoured and reflected the value of the creative nature of design work. Because of this, the Community Principles of Design Work Costing, recommended by the Chamber of Construction Design, entered widespread use in the construction sector.

Defining the monetary value of construction work using bills of costs was used primarily in the case of individualized construction projects (modernization, renovation, etc.) and those that required dedicated engineering solutions. At such times, the monetary cost of construction works was determined based on the expenditures specified in catalogues such as the Material Expenditures Catalogue (KNR), Costing Material Expenditures Standards (KNNR) etc. Despite these listings not being acknowledged as obligatory, they have nevertheless entered widespread use in construction work costing.³

³ However, in a situation where various construction works occur and new materials and technological solutions appear constantly, determining their cost was typically based on analogy, extrapolation or interpolation, and sometimes on an original method rooted in professional experience and insight.

However, one should distinguish the element of material expenditure in construction work that is the man-hour and the labour expenditure unit in design work. This stems both from the nature of design work and the wage level.

Material expenditure in construction work, namely the man-hour, referred to human labour of a simple, routine, or recreative nature (based on an architectural design). This concerned, among others, the manner of laying boards in formwork or shaping the bottom of a trench, etc. The occurrence of the aesthetic matter in this situation, even showing close relationship with architecture, should not form a basis for considering performing construction work as a creative action, as it referenced the basics of the construction trade. The exception in this matter could be a new, original brick pattern in a wall that did not stem from widespread construction and design practice (applied art). The ability to discern between proficiency in trade and artistic craftsmanship is key here. The first typically stemmed from the harmonious blending of manual ability and skill in tool use. Artistry in craftsmanship was most notably based on giving a product unique aesthetic and compositional features. In addition, Artistry in craftsmanship usually emerged in a close relationship with trade proficiency – *Craftsmanship [...] leads to the production of a material good, in which there is little place for originality and uniqueness. The main feature of a crafted product is the professionalism of its make* (Ferenc-Szydełko, 2021, p. 10) (Fig. 7).

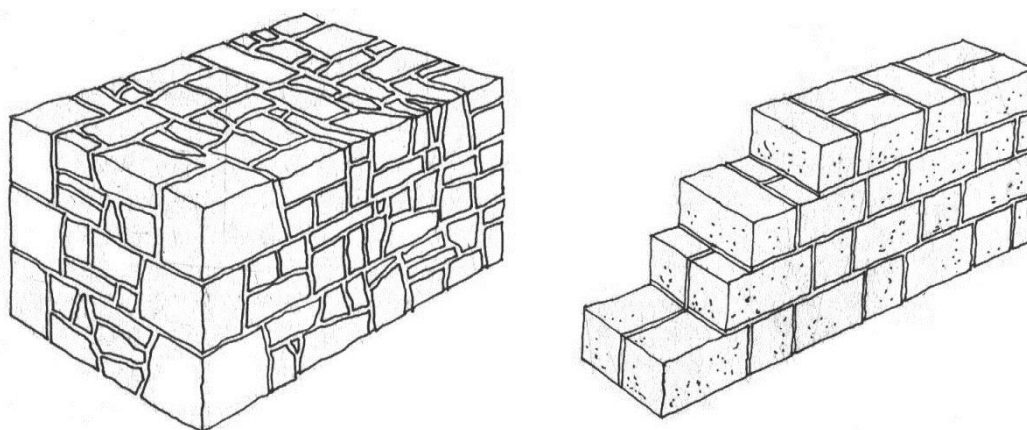


Fig. 7. Wall made from broken stone (left) and dressed stone (right). Example of construction work with features of craftsmanship. Source: Kuczyński, Lenkiewicz (1986)

Ryc. 7. Mur z kamienia łamanego (po lewej) oraz z ciosów kamiennych (po prawej). Przykład roboty budowlanej o rzemieślniczym charakterze. Źródło: Kuczyński, Lenkiewicz (1986)

The matter presented itself differently in the case of a design work expenditure unit, whose value reflects the amount of work and its potentially creative character. The developer typically gave access to comprehensive design documentation – either in digital and printed or only printed form – to the person drafting the bill of costs.

However, it sometimes happened that a building was either partially or fully destroyed along with its comprehensive design documentation. In such instances, the construction work bill of costs, by its nature, was based on an individual, original projection that was part design (architecture) and part executory (construction), namely the anticipation of recreative action necessary. This anticipation was based on the competence, abilities and knowledge of the author of the bill of costs and for this reason had to be acknowledged as a creative work. Indeed – [...] *even a compilation that uses generally available data can be a work, provided that the data selection, segregation and presentation form has features of originality* (Wyrok SN 2006, p. 5).

A comprehensive technical design typically specified only the essential scope of a project's works. A perfect example of this could be, for instance, building strip footing. In the design's written and graphical sections, the authors noted the necessity of securing its vertical faces using three appli-

cations of bituminous proofing (vertical damp-proofing). However, no references were made to the time necessary to perform this, the size of the surface to be covered with the proofing agent or to the amount of said agent. In turn, the written and graphical portions of the structural section of the technical design made no reference to the amount and scope of earthwork such as the width and length of the trench and the securing of its walls against landfall. Because of this, to prepare a bill of costs for the financial expenditure of building the strip footing, one required knowledge of architecture (aesthetics and composition of the façade at ground-floor level), construction work technology (including concreting, woodwork and earthwork), as well as of information from the Material Expenditures Catalogue (KNR), and most importantly – an ability to correlate and determine the execution sequence.

The above took on special significance in a situation of the appropriation of another's bill of costs, e.g., as a result of the non-contractual handover of the bill of costs prepared by one contractor to another by a developer. Ignoring the significant breach of ethics of such an action, which will not be discussed at length here, one should point to its copyright-related dimension. As it may have appeared, the consequences of the above would have been solely focusing on the cost of the assessment documentation and loss due to deliberate or non-deliberate infringement on intellectual property (appropriation). This stemmed from the statutory division of copyright into proprietary rights and moral rights. Infringing upon these, apart from other obligations stipulated by the necessity to address consequences in this sphere, may have led to a financial claim (compensation). In the case of moral rights, such a claim applied solely to deliberate infringement and the resulting public compensation (Art. 78 section 1) (Ustawa, 1994). The matter of deliberate infringement of moral rights was not at stake, as non-deliberate and thus faultless claim of authorship of another's work appeared highly improbably. Thus, a state of relative balance between the party at fault and the moral loss caused (author) and the type and value of due compensation.

Concerning moral rights, insofar as they primarily concerned profit loss, the injured party's claim to compensation was significantly limited – *On 1 July 2015, the statute by which the entitled party whose moral rights have been infringed upon could demand compensation from the infringing party for the losses caused in the form of payment corresponding to – in the case of deliberate infringement – three times the proper remuneration for granting approval for a work's use, which would have been due at the time of submitting the claim, was voided by the verdict of the Constitutional Tribunal of 23 June 2015, file sign. SK 32/14 (Dz.U. item 932) (art. 79 section 1 point 3 letter b) (Ustawa, 1994).* However, mindful of the remainder of this regulation, monetary compensation due to the injured party on behalf of infringement of their proprietary copyright was approved.

The calculation of the expenditures made by the injured party in relation to the preparation of the bill of costs should be based on factual and legal considerations.

As a factual consideration, we should consider the time when the dispute was settled instead of when the event took place, e.g., the submission of an opinion by a court expert. The legal consideration stemmed from a civil law sanction – One cannot make use of one's right in a way that would be contrary to the socioeconomic purpose of said right or with the principles of social coexistence. Such an action or forbearance on behalf of the rights holder is not seen as the execution of a right and is not under protection (Art. 5) (Ustawa, 1964).

Thus, one would have to deem benefitting from the ignorance of the party contracting the work in terms of its due remuneration, e.g., by withholding the essence of the hourly wage for construction work and design work, as running against the socioeconomic purpose of the right and the principles of social coexistence. One would have to treat conduct intended to cause compensation to lose its value either in part or in whole in a similar manner. It is typically not possible to restore the state from before a loss, namely to fully compensate for it. This took on special significance in the case of excessive length of compensation proceedings.

The above judgements equally concerned every work of a creative nature and did not exclude architecture. Assessing the value of the link between the author and their work typically encountered insurmountable difficulties stemming from the emotional nature of said relation. This is why it must be deemed proper to separate the cost of a creative work and the value of compensation due to

the appropriation of another's work from the sum of damages awarded. Assessing the latter would have to be based on indications by a professional body that places the greatest emphasis on the creative nature of design works.

8. THE NONOBTAINABILITY OF THE AUTHOR–WORK LINK AS A SIDE NOTE TO ATTEMPTS AT EMPOWERING ANIMALS

Attempts at empowering animals to ascribe creative works to them, similarly to anticipations related to machinery and devices controlled by software or artificial intelligence, appear to have a long history.

In the first case, it would be notable to mention the 'impressionist' oil painting entitled *Sunset Over the Adriatic* painted by a donkey's tail and subsequently exhibited at the Paris Salon des Indépendants (1884). This event attracted the attention of contemporaneous artistic circles and gained significant public acknowledgement. However, it coincided with the aforementioned international agreements on intellectual property and thus gained a primarily sensationalist dimension.

Contemporary attempts at ascribing creative agency to animals concerned mostly phonographic compositions, e.g., the recording of sounds produced by birds jumping and sitting on the strings of musical instruments, etc. However, the case of the photograph of a black macaque from the Indonesian island of Celebes appears to be especially interesting – *'I regret taking that cursed picture' – bemoaned British photographer David Slater. He was taken to a San Francisco court on behalf of a monkey that he had enticed to taking a selfie of itself. The entire case led the master of the camera to financial ruin. [...] He told us how he set the camera on a tripod, attracted macaques with food and enticingly clicked the device. Finally, one of the monkeys looked into the camera and pushed the button. The photo of the joyously grinning macaque became a world hit. [...] In 2014 [David Slater] sued Wikipedia which placed the macaque's photo in the public domain. Wikipedia representatives claimed that it had been the monkey that took the photo, and therefore no one held the copyright to it. [...] The lawyers have a tough case ahead of them* (Tygodnik 2017, p. 76).

The key in this case was the difficulty in ascertaining the statutory author–work link. In other words, a work was made (a photo) with no possibility of identifying its creator, assuming the turning on of the camera as the direct reason of the photo's creation (irrespective of the type and scope of preparatory actions taken by a human being). However, from a logical standpoint, a work cannot be created without the participation of a creator.

The resultant doubts accompanied all participants for the entirety of the court proceedings – *'There is no indication that the copyright would be bring the monkey any benefit', mused judge N. Randy Smith. Another judge, Carlos Bea, pondered the matter of copyright inheritance: 'Is there something like legitimate or illegitimate issue in Naruto's [the macaque's] world? Can we even speak of children as defined by law, in this case?'* (Tygodnik 2017, p. 76) (Fig. 8).



Fig. 8. A Moor macaque on the case-specific photo (on the right). Source: Daily Mail (on the left), NBC News (mirror) (on the right)

Ryc. 8. Makak czarny na spornej fotografii (po prawej). Źródło: Daily Mail (po lewej), NBC News (mirror) (po prawej)

The similar case of a camera triggered by a grizzly bear in the woods surrounding the North American city of Boulder (Colorado) proved to be no less interesting – *American forest rangers recently recalled a situation from November of last year [2022]. Among 580 photos that motion-triggered cameras took, as many as 400 depicted only one thing. It was a female bear, which apparently took a liking to the automatic camera* (Wojajczyk 2023).

Insofar as the above event took place without the animal's physical contact with the camera, its appearance had undoubtedly resulted in the photo being taken.

The object of copyright is any manifestation of creative activity that is of an individual nature, determined in any form, regardless of value, purpose and manner of expression (a work) (Art. 1. section 1.) (Ustawa 1994). Therefore, the object of copyright can only be a work made by a human being.

It appears that under the current legal state, the solution to the problem discussed above could be affording the work the status of being 'orphaned' – insofar as this was previously linked with human accomplishments, whose authors did receive proprietary copyright and were not determined or found (Art. 35.5. section 1). (Ustawa 1994).

9. FUTURE RESEARCH PERSPECTIVES

In the light of the discussion presented, it appeared justified to engage in further research on formulating a method of evaluating a work's originality in relation to the automation of the architectural design process and the scope of application of so-called dedicated digital elements. It appears that research in this field would be objectively novel.

10. CONCLUSIONS

In a situation of dynamic information technology tool development, it is imperative to determine threshold conditions for the automation of the design process in architecture and the fair use of so-called dedicated digital objects as understood from the standpoint of an intellectual creative work. Failure to take this action in the near future will certainly result in a regression in architecture. It would be based on an unintended repetitiveness of built space, namely based on elements that display significant similarity or that are almost identical in appearance, or on questioning its originality. The resulting cognitive dissonance among the architectural audience may also carry over into the community of architectural designers and lead to internal conflicts.

Architectural design work cost assessments have come to be closely linked with the above. Insofar as it did not have the features of a work understood as an artistic or manual accomplishment, it bore individual and creative features. This happened both when it was based on comprehensive design documentation and when it was an original projection of necessary recreative efforts.

Therefore, a product with an individual, original character did not need to bear aesthetic features. In addition, it should form a composition, namely a collection of elements that remained within defined relationships with each other. All this took place as if in opposition to the perception of creativity by architectural designers who often treat aesthetics and composition as synonyms. On the contrary, anesthetization became neither the sole nor the most important determinant in a work overall.

NIETWÓRCZE I TWÓRCZE ASPEKTY WŁASNOŚCI INTELEKTUALNEJ NA MARGINESIE DOKONAŃ W ZAKRESIE ARCHITEKTURY ORAZ KOSZTORYSOWANIA

1. WSTĘP

Działalność twórcza to fizyczny przejaw wyobraźni twórcy nieprzewidywalny pod względem upływu czasu i rezultatu oraz o cechach obiektywnie nowych, czyli zarówno dla autora jak i odbiorcy. Nowość tych cech rozumiana jako indywidualny charakter dokonania twórczego najczęściej wynikała z dokonania wyboru i zestawienia elementów składowych, które odróżniały dany utwór od innych wytworów o podobnym przeznaczeniu i rodzaju. W ten sposób powstawał utwór w pełni funkcjonalny z punktu widzenia autora i odbiorcy. Wyjątkiem stało się zaniechanie działania twórczego co jednak nie zaprzeczyło ustaleniu utworu jako takiego (postać nieukończona utworu)⁴.

Architektoniczny proces projektowy pozostawał w ścisłym związku z innymi przejawami działalności twórczej w rozumieniu specjalności budowlanych. Nadzwyczaj interesujące w tym wypadku wydało się dokonanie rozstrzygnięcia w zakresie twórczego charakteru wyceny kosztorysowej prac projektowych.

W związku z powyższym w niniejszym artykule dokonano podziału zagadnień dotyczących własności intelektualnej na dwie grupy. W pierwszej grupie znalazły się dokonania w projektowaniu architektonicznym o charakterze *casusów* (studium przypadku), w drugiej natomiast przeprowadzono analizę wyceny kosztorysowej pracy projektowej w nawiązaniu do kosztorysowania robót budowlanych z punktu widzenia możliwości powstania dokonania twórczego.

2. TEZA

Paradygmat wynikający z przekonania o szczególnym charakterze działalności architektonicznej stanowił dotychczas wystarczającą przesłankę do uznania każdego dokonania projektowego i związanego z nim branżowego za wytwór intelektu, czyli dzieło.

3. PRZESŁANKI HISTORYCZNE OCHRONY WŁASNOŚCI INTELEKTUALNEJ

Prowenienca współczesnej nam legislacji w zakresie ochrony własności intelektualnej sięgnęła zawarcia dwóch fundamentalnych z punktu widzenia rozwoju cywilizacji ludzkiej porozumień międzynarodowych – Konwencji Związkowej Paryskiej o ochronie własności przemysłowej (1883) oraz Konwencji Berneńskiej o ochronie dzieł literackich (1886). Doszło do tego wskutek przybierających na sile następstw drugiej rewolucji przemysłowej i związanej z tym konieczności dookreślenia zagadnień odnoszących się do własności intelektualnej. Obie te umowy międzynarodowe stanowiły wzajemne dopełnienie – w pierwszym wypadku określono przedmioty własności intelektualnej, natomiast w drugim istotę autorstwa utworu oraz sposoby jego ochrony.

Zapisy zawarte w Konwencji Związkowej Paryskiej oraz w Konwencji Berneńskiej legły u podstaw legislacji krajowych w zakresie ochrony własności intelektualnej. W Polsce po upadku komunizmu ich doniosłość przyniosła kilkudziesięcioletnią trwałość ustawową – w zakresie prawa autorskiego i praw pokrewnych (Ustawa 1994) oraz własności przemysłowej (Ustawa 2000).

4. NIETWÓRCZY I TWÓRCZY CHARAKTER ARCHITEKTONICZNEGO DOKONANIA PROJEKTOWEGO

Architektoniczny proces twórczy należałoby uznać za szczególny z punktu widzenia charakteru koniecznych do podjęcia czynności, czasu jego trwania i złożoności. Prawnoautorski wymiar takie-

⁴ Niniejszy artykuł stanowi kontynuację retrospekcji badawczej biegłego sądowego dotyczącej opiniowania spraw o charakterze prawnoautorskim z zakresu architektury i urbanistyki oraz wzornictwa (2016-2023).

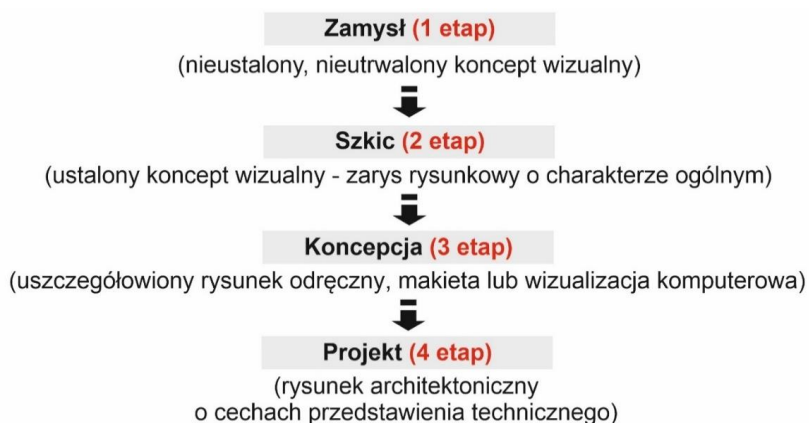
go działania również okazał się wyjątkowy. W związku z tym zagadnienie to należałoby potraktować szerzej.

Projekt architektoniczny z reguły stanowił utwór jednostkowy, niepowtarzalny, tzn. dotyczył jednej, wybranej lokalizacji oraz indywidualnego zamówienia w rozumieniu rozwiązania estetycznego i kompozycyjnego oraz funkcjonalnego i przestrzennego. Naturalnie w historii architektury pojawiły się rozwiązania stypizowane – początkowo w państwach północno- i zachodnioeuropejskich, a później za żelazną kurtyną. W XXI wieku takie opracowania architektoniczne zyskały miano powtarzalnych i z reguły dotyczyły projektów domów jednorodzinnych lub hal produkcyjnych i skladowych. Jednak każdorazowo dokonywano ich adaptacji wynikającej z indywidualnych potrzeb inwestora oraz lokalnych warunków osiągając ostatecznie rozwiązanie bardziej lub mniej zindywidualizowane.

Powstanie utworu architektonicznego zazwyczaj było uwarunkowane posiadaniem przez jego twórcę odpowiednich predyspozycji (wyobraźnia przestrzenna, zdolności manualne), kierunkowego wykształcenia (kompetencje, wiedza), umiejętności warsztatowych (obsługa programów do wspomaganie projektowania architektonicznego) oraz wiązała się z koniecznością poniesienia wysiłku intelektualnego.

Z punktu widzenia własności intelektualnej należałoby dokonać rozróżnienia projektowania architektonicznego na koncepcyjne i korekcyjne. Koncepcyjny charakter projektowania architektonicznego odniesiony został do pełnego przebiegu kreowania architektury, tzn. obejmującego działania przygotowawcze (zapoznanie się z zagadnieniem pod względem funkcjonalnym i przestrzennym), skryształowanie się zamysłu (przyjęcie i wyrażenie założeń w uproszczonej postaci rysunkowej) oraz ustalenie zamysłu twórczego (stworzenie utworu o cechach realizacyjnych) – *W. Stróżewski zauważa, że w działalności twórczej, postrzegając ją od strony twórcy, można rozróżnić „fazę (czy moment) pojawienia się pomysłu, opracowania pomysłu, projektowania, wykonywania (jeśli projekt wymaga utrwalenia w materii)” [...]* (Ferenc-Szydełko 2021, s. 9).

Każdy z tych etapów cechowało coraz większe uszczegółowienie; w kolejności ustalenia – szkic, koncepcja projektowa, projekt architektoniczny. Wszystkie te etapy stawały się nieomal *samoistnymi* utworami ze względu na liczbę cech charakterystycznych. W ten sposób było możliwe dokonanie porównania ich między sobą oraz z innymi utworami na okoliczność podobieństwa lub identity. Działo się tak mimo, że było to jeden i ten sam architektoniczny proces twórczy (Ryc. 1).



Ryc. 1. Przebieg architektonicznego procesu twórczego z podziałem na główne etapy. Źródło: Ilustracja autorska (2023)

Z kolei projektowanie architektoniczne korekcyjne stanowiło odzwierciedlenie różnego stopnia ingerencji architektonicznej w strukturę zbudowaną. Stopień przekształcenia pierwotnego zamysłu twórczego określał charakter działania architekta w rozumieniu indywidualnej, oryginalnej kreacji lub jej braku. Zatem projektowanie architektoniczne korekcyjne o cechach utworu bliższe było za-

zwyczaj zamierzeniu budowlanemu polegającym na przebudowie i rozbudowie niż adaptacji, choć tego ostatniego nie dało się jednoznacznie wykluczyć.

Nawiasem mówiąc kwestię nieprzewidywalności procesu twórczego, czyli w tym wypadku autorskiej kreacji architektonicznej należałoby zawęzić do rezultatu estetycznego oraz funkcjonalnego i przestrzennego. Upływ czasu w tym zakresie regulowano z reguły zapisami umowy inwestorskiej (rzadko ustnej). Naturalnie, zgodnym zamiarem uczestników tej umowy, tj. architekta i inwestora było uzyskanie funkcjonalnego utworu (w rozumieniu programu funkcjonalnego i kształtu przestrzennego oraz zgodności z przepisami prawa). Osiągnięcie tego stanu przyjęło się uważać za ukończenie dzieła architektonicznego jakkolwiek ze względu na stopień jego złożoności nie zawsze zaspokajało ono oczekiwania stron umowy. Inaczej rzecz ujmując, liczba przedstawień rysunkowo-wo rozwiązań architektonicznych z reguły wydawała się nieograniczona.

Cywilno-prawnym następstwem tego stanu rzeczy mogło być pojawienie się wątpliwości dotyczącej uznania utworu za ukończony i tym samym odmówienia zapłaty za wykonaną pracę w części lub całości. Z kolei z prawnautorskiego punktu widzenia nic nie stało na przeszkodzie objęcia tego utworu ochroną – *Utwór jest przedmiotem prawa autorskiego od chwili ustalenia, chociażby miał postać nieukończoną* (Art. 1. 3.) (Ustawa, 1994).

Twórczy charakter działalności architektonicznej i jej wielopłaszczyznowość znalazły również odzwierciedlenie w zagadnieniu współautorstwa względnie współtwórstwa. Kwestie te wykazały odmiennosc w odniesieniu do odpowiedzialności zawodowej w budownictwie. Mianowicie – *Współtwórcom przysługuje prawo autorskie wspólnie. Domniemywa się, że wielkości udziałów są równe.* [...] (Art. 9. 1.) (Ustawa, 1994).

W zawiązku z powyższym sprowadzenie wykonawcy zadania architektonicznego stanowiącego część utworu lub etap w procesie projektowym do roli „bezwolnego” wykonawcy poleceń głównego (generalnego) projektanta i tym samym pominięcie twórczego charakteru jego działalności stałoby się kuriozum z faktycznego i prawnego punktu widzenia. Staż praktykancki, wykonanie elementu składowego kompozycji lub zrealizowanie w części procesu projektowego (np. makieta, wizualizacja komputerowa itp.) każdorazowo skutkowało następstwami prawnautorskimi⁵.

5. NIEOCZYWISTOŚĆ TWÓRCZA ARCHITEKTURY WSPOMAGANEJ PROGRAMAMI KOMPUTEROWYMI

Trudną do rozstrzygnięcia z prawnautorskiego punktu widzenia wydała się być również architektura stworzona za pomocą programów komputerowych do wspomagania projektowania (projektowanie wspomagane komputerowo; ang. *Computer Aided Design – CAD*). Integralną częścią wielu tych programów stały się uporządkowane według pewnego klucza zbiory gotowych do zastosowania obiektów rysunkowych, np. skrzydło drzwiowe i okienne, słup konstrukcyjny, szyb dźwigowy itp. (biblioteka elementów). Umieszczenie w programie komputerowym do wspomagania projektowania architektonicznego takiej biblioteki miało na celu uproszczenie pracy architekta i tym samym skrócenie czasu niezbędnego do ustalenia zamysłu twórczego.

Cyfrowe elementy biblioteczne niejednokrotnie tworzyli również projektanci architektury zwiększając tym samym własne możliwości warsztatowe. W kolejnych opracowaniach projektowych, przed zastosowaniem cyfrowego elementu bibliotecznego poddawali go modyfikacji w zakresie kształtu, proporcji i wymiarów oraz zestawiali w odmiennym od pierwotnego układzie. W ten sposób ponowne użycie cyfrowych elementów bibliotecznych nie stanęło na przeszkodzie powstania osiągnięcia twórczego, czyli indywidualnego, oryginalnego architektonicznego opracowania projektowego.

Naturalnie powstały również programy do wspomagania projektowania architektonicznego o odmiennym od powyższego charakterze. Znalazły się wśród nich, m.in. morfogenetyczne cyfrowe narzędzia do projektowania, czyli programy komputerowe o charakterze obliczeniowym do wspo-

⁵ Doskonałym tego przykładem stała się historia powstania fresków na sklepieniu Kaplicy Sykstyńskiej w Pałacu Watykańskim (Michał Anioł). Inicjatorem ich powstania, inwestorem i aktywnym uczestnikiem procesu inwestycyjnego był papież (Juliusz II). Mimo tego nikomu dotychczas nie przyszło na myśl aby przypisać mu współautorstwo malatury.

magania projektowania obiektów architektonicznych o krzywoliniowej, złożonej geometrii (architektura morfogenetyczna, parametryczna lub inaczej topologiczna) – *Programowanie zadań komputera przez skryptowanie* [„Skryptowanie to sposób mówienia komputerowi, co ma zrobić”] jest obecnie integralną częścią cyfrowego procesu projektowego. [...] Jeśli w matematyce termin „parametryczny” oznacza zbiór ilościowy wyrażony w postaci funkcji o niezależnych parametrach, to w architekturze jest on odkrywaniem i badaniem coraz to nowych możliwości oferowanych przez model. Taka eksploracja jest dziś ułatwiona, gdyż pozwala zarówno modyfikować model parametryczny, jak i jego relacje geometryczne. Ponadto, dzięki automatyzacji dobrze pomyślany model parametryczny zwalnia architekta z wielu rutynowych czynności w trakcie procesu twórczego (Januszkiewicz 2023).

Ściślej rzecz ujmując chodziło o programy do wspomagania projektowania architektonicznego oparte na tekstowym (ang. Textual Programming Language – TPL) względnie wizualnym (ang. Visual Programming Language – VPL) języku programowania (język skryptowy). Graficzna metoda programowania szybko zyskała przewagę nad tekstową ze względu na możliwość bieżącej obserwacji rezultatu kreowania i przekształcania elementu przestrzennego (obiekt parametryczny). Z drugiej jednak strony intuicyjny charakter takiego działania mógł budzić wątpliwości z punktu widzenia metodologii projektowania architektonicznego jako kluczowej jego determinanty (dzieło przypadku).

Nawiasem mówiąc dynamiczny rozwój morfogenetycznych cyfrowych narzędzi do projektowania architektonicznego nastąpił w końcu pierwszego dziesięciolecia XXI wieku jakkolwiek idea naśladowania form występujących w naturze została sformułowana już w latach 30. XX wieku w Republice Weimarskiej (H. Reichow), a następnie trzy dekady później przez japońskich metabolistów (T. Asada, K. Kikutake, K. Kurokawa, F. Maki, M. Otaka, K. Tange).

Istotą morfogenetycznego modelowania parametrycznego w architekturze, pomijając kwestie nomenklaturowe stało się naśladowanie procesów przebiegających w naturze. Inaczej rzecz ujmując chodziło o upodobnienie architektonicznego działania projektowego do procesów formotwórczych cechujących organizmy żywe i tym samym stworzenie nowej estetyki architektonicznej, a nawet stylu w architekturze (Bonenberg, Giedrowicz, Radziszewski 2019) (Ryc. 2).

Bynajmniej, wszystko wskazywało raczej na działania o charakterze estetycznym odzwierciedlające wynik procesu biologicznego. Działo się tak ponieważ do tej pory nie udało się stworzyć programów komputerowych do wspomagania projektowania architektonicznego odzwierciedlających „mechanikę” komórkową, czyli zasadę podziału komórki i towarzyszącego temu zjawiska polegającego na osłabieniu względnie wzmocnieniu genów w nowej komórce związanego z różnicowaniem się komórek pod względem funkcjonalnym i morfologicznym.

Nawiasem mówiąc wynikająca z tego zmienność architektury (jej *przyrastanie*) zapewne stałaby się przez dłuższy czas przeszkodą w jej użytkowaniu. Można byłoby to przyrównać do zamieszkiwania budynku mieszkalnego, który jednocześnie byłby wznoszony i wykańczany.

Paradoksalnie, w działaniach imitujących procesy biologiczne trudno doszukać się znamion oryginalności stanowiących *sine qua non* zaistnienia twórczości. Procesy przebiegające w naturze każdorazowo prowadziły do powstania nowego i niepowtarzalnego wytworu (fauna i flora). Jednakże odbywały się one na poziomie oddziaływania molekularnego (genetyka), a nie świadomego działania twórczego (człowiek).

Powyższe w odniesieniu do morfogenetycznych cyfrowych narzędzi do projektowania architektonicznego siłą rzeczy zaczęło prowadzić do automatyzowania procesu twórczego, np. losowy (bez udziału człowieka) wybór wyniku permutacji będący następstwem czynności podstawowej podjętej w programie komputerowym. Z prawnoautorskiego punktu widzenia należałoby to uznać za przeszkodę w osiągnięciu oryginalnego, twórczego dokonania architektonicznego w przeciwieństwie do wspomnianego już użycia architektonicznych cyfrowych elementów bibliotecznych (Ryc. 3).

Naturalnie, twórczość zawsze była rozumiana jako proces nieprzewidywalny pod względem upływu czasu i rezultatu oraz o cechach obiektywnie nowych. Jednakże architektura i urbanistyka znalazła się w dziedzinie nauk inżynierjno-technicznych w przeciwieństwie np. do sztuk plastycznych –

dziedzina sztuki (Rozporządzenie 2022). W związku z tym dokonanie architektoniczne z natury rzeczy musiało opierać się na osiągnięciach nauki i techniki, a w szczególności cechować mierzalność, powtarzalność i przewidywalność. Scedowanie kompetencji twórcy w części lub całości na rzecz „autonomicznej” funkcji w programie komputerowym względnie oparcie procesu twórczego na procesie obliczeniowym dokonywanym przez urządzenie (lub maszynę) wyposażone w sztuczną inteligencję lub *quasi-inteligencję* mogłoby doprowadzić do zakwestionowania twórczego charakteru przedsięwzięcia podjętego przez człowieka. Jednocześnie automatyzacja i robotyzacja legły u podstaw legislacyjnego dookreślenia zagadnienia własności przemysłowej.

Równie ważkie z prawnautorskiego i tym samym twórczego punktu widzenia stało się tworzenie architektonicznych elementów bibliotecznych względnie architektonicznych obiektów parametrycznych na zamówienie (tzw. architektoniczny utwór dedykowany). Przynależne do nich prawa autorskie majątkowe nabywał zamawiający, czyli główny projektant dzieła architektonicznego. Z kolei autorskie prawa osobiste należały bez żadnego ograniczenia czasowego do twórcy elementu bibliotecznego lub obiektu parametrycznego. Jednocześnie były to wytwory o cechach swoistych, a zatem utwory (Ryc. 4).

Oryginalność utworu architektonicznego mogłaby wzbudzać wątpliwości wówczas, gdyby ilość względnie znaczenie architektonicznych elementów bibliotecznych lub architektonicznych obiektów parametrycznych w dziele architektonicznym okazałyby się dominujące. Oznaczałoby to powstanie utworu nieoryginalnego, a raczej opracowanie cudzego utworu – *Opracowanie cudzego utworu, w szczególności tłumaczenie, przeróbka, adaptacja, jest przedmiotem prawa autorskiego bez uszczerbku dla prawa do utworu pierwotnego* (Art. 2. 1.) (Ustawa 1994). Jednakże korzystanie i rozporządzanie cudzym utworem zostało usankcjonowane zezwoleniem twórcy utworu pierwotnego. Trudno też byłoby uznać tego rodzaju działanie za zainspirowanie się cudzym osiągnięciem twórczym (prawo zależne).

Architektoniczny element biblioteczny bądź architektoniczny obiekt parametryczny zazwyczaj nosiły wszystkie atrybuty utworu, bowiem wyniknęły z procesu twórczego (zamyśl, szkic, koncepcja, projekt).

Nawiasem mówiąc architektura parametryczna wydawała się interesująca przede wszystkim na tle architektury prostopadłościowej i historycznej podobnie jak twórczość projektantów skupionych wokół idei Ruchu Nowoczesnego w architekturze w latach 20. XX wieku. Wiele wskazuje jednak na to, że „bezpostaciowość” i wynikająca z tego niefunkcjonalność architektury parametrycznej stały się dotychczas główną przeszkodą w jej upowszechnieniu (Ryc. 5).

6. METODYKA BADAŃ W ZAKRESIE TWÓRCZEGO CHARAKTERU PROCESU PROJEKTOWEGO I UTWORU ARCHITEKTONICZNEGO

Wartościowanie dzieła architektonicznego zawsze polegało na dokonaniu jego całościowego oglądu niezależnie od skłonności człowieka do prowadzenia obserwacji o wybiórczym charakterze. Oznaczało to, że w ocenie utworu architektonicznego dążono nie tyle do wyodrębnienia elementów składowych kompozycji *sensu stricto* ile do określenia ich roli i znaczenia w danym kontekście estetycznym i kompozycyjnym (kompozycja rozumiana jako całość).

Badania dotyczące zarówno architektonicznego procesu projektowego jak również utworu architektonicznego w większości wypadków były oparte na metodzie obserwacyjnej (Apanowicz 2002, s. 62-63). Zazwyczaj była ona związana z oceną stopnia podobieństwa dwóch utworów na okoliczność popełnienia plagiatu. Badanie w takim wypadku polegało na przeprowadzeniu analizy wizualnej utworów w celu określenia ich cech charakterystycznych oraz występujących między nimi relacji przestrzennych względnie semantycznych. Dokonywano tego za pomocą różnorodnych narzędzi i technik pomiarowych – analogowych i cyfrowych. W pierwszym wypadku mogło to polegać na oglądzie utworu *in situ* w celu ustalenia ogólnego wrażenia wizualnego, z kolei w drugim na skanowaniu trójwymiarowym pozwalającym ustalić niezbieżność lub zbieżność położenia punktów charakterystycznych (Ryc. 6).

Jeszcze większą trudność nastręczały próby wartościowania oryginalności utworu, w szczególności architektonicznego w świetle prawa zależnego. Chodziło w tym wypadku o ustalenie stopnia oryginalności utworu w zakresie wspomnianej już automatyzacji procesu projektowego, a przede wszystkim o sposób i zakres użycia przez twórcę tzw. dedykowanych elementów cyfrowych. Badania autorskie, oparte na kilkunastu architektonicznych opracowaniach projektowych dotyczyły głównie drugiej wymienionej kwestii (2017-2022).

Trudność związana z wartościowaniem utworu architektonicznego polegała w tym wypadku na wskazaniu miarodajnych kryteriów oceny, następnie ich walidacji i interpretacji. W szczególności chodziło o określenie roli i znaczenia tzw. dedykowanych elementów cyfrowych w utworze architektonicznym pod względem estetycznym, kompozycyjnym i funkcjonalnym. Inaczej rzecz ujmując chodziło o dookreślenie siły ich oddziaływania za pomocą wskaźników kwantyfikacyjnych (ilość, wielkość) oraz percepcji wzrokowej (jakość, znaczenie). Wszystko wskazywało jednak na to, że wiodącą rolę w tym zakresie pełniło „ogólne wrażenie wizualne” w rozumieniu ustawy, a nie analiza pomiarów (Ustawa 2000; art. 104). Wyniknęło to przede wszystkim z różnego stopnia adaptacji i przekształcenia tzw. dedykowanych elementów cyfrowych w nowym utworze.

Wartościowanie utworu architektonicznego najczęściej miało postać kwantyfikacyjną i jednocześnie opisową, a do tego mogło być również ujęte tabelarycznie (Tab. 1). Z reguły dotyczyło ono stwierdzenia występowania podobieństw między utworami. W stosowanej wielokrotnie analizie autorskiej przyjęto skalę trójstopniową – identyczny, podobny, odmienny. Każdemu z tych stopni przypisano wagę wyrażoną w procentach – identyczny (100%), podobny (50), odmienny (0). Przyjęto tym samym, że im większa liczba procentowa tym większa wystąpiła zbieżność estetyczna i kompozycyjna między utworami. Wykluczono przy tym działanie polegające na korygowaniu uzyskanej wartości oceny za pomocą współczynnika, jako pozbawionej obiektywnych przesłanek (identyczna waga kryteriów oceny).

Tab. 1. Przykładowe kryteria oceny utworu architektonicznego i ich walidacja. Źródło: opracowanie autorskie

Lp.	Rodzaj kryterium	Stopień podobieństwa	Wartość [%]
1.	Gama barwna	Opisowy stopień podobieństwa	-
2.	Ilość elementów		-
3.	Proporcje elementów		-
4.	Rodzaj materiału		-
5.	Układ		-
6.	Wymiary		-
Średnia arytmetyczna			-

W ocenie kwantyfikacyjnej utworów architektonicznych nie udało się dotychczas ustalić miarodajnej wartości progowej odnoszącej się do ich podobieństwa. Jednak wynik przekraczający połowę sumarycznej wartości kryteriów uznawano za wystarczającą przesłankę do poddawania go interpretacji logicznej w celu wyważenia osądu.

7. ASPEKT TWÓRCZOŚCI W KOSZTORYSOWANIU ARCHITEKTONICZNYCH PRAC PROJEKTOWYCH

Dokonania o twórczym charakterze w architekturze znalazły również odzwierciedlenie w kosztorysowaniu prac projektowych i związanych z tym robót budowlanych. Z pozoru jednostronny, buchalteryjny wymiar takiego działania niejednokrotnie stawał się okazją do zakwestionowania jego twórczego charakteru jakkolwiek pozostawał w ścisłym związku z projektowaniem architektonicznym.

Z tej przyczyny zasadne wydało się przeprowadzenie analizy i oceny dokonania kosztorysowego z punktu widzenia własności intelektualnej.

Kosztorysowanie robót budowlanych w Polsce nie podlegało dotychczas uregulowaniom prawnym, za wyjątkiem kosztorysu budowlanego inwestorskiego sporządzanego w trybie zamówienia publicznego (Rozporządzenie, 2004). Z tej przyczyny w zakresie metod i podstaw kosztorysowania robót budowlanych panowały stosunki wynikające z rynkowej swobody zawierania umów oraz zapisów ustawowych – *Strony zawierające umowę mogą ułożyć stosunek prawny według swego uznania, byleby jego treść lub cel nie sprzeciwiały się właściwości (naturze) stosunku, ustawie ani zasadom współżycia społecznego* (Art. 353¹) (Ustawa 1964).

Analogiczna sytuacja panowała również w odniesieniu do wyceny sporządzenia wielobranżowego projektu budowlanego, a zatem prac projektowych jako takich. Próbę uregulowania tej kwestii podjęto w Izbie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej za pomocą Regulaminu honorarium architekta (Regulamin 2006) oraz w Stowarzyszeniu Architektów Polskich (SARP) za pomocą uchwały, pn. Zasady wyceny prac projektowych SARP (Zasady 2014). Oba te uregulowania cechowało znaczne podobieństwo.

Regulamin honorarium architekta oraz Zasady wyceny prac projektowych SARP nie uzyskały obligatoryjnego charakteru jednak zawarte w nich wartości kosztowe okazały się najwyższe w odniesieniu do praktyki rozpowszechnionej w środowiskach zawodowych. Jednocześnie uznano je za najpełniej honorujące i odzwierciedlające wartość twórczego charakter prac projektowych. W związku z tym w budownictwie najczęściej stosowano Środowiskowe Zasady Wycen Prac Projektowych zarekomendowane przez Izbę Projektowania Budowlanego.

Wyznaczenie wartości finansowej robót budowlanych za pomocą kosztorysu stosowano przede wszystkim w wypadku zindywidualizowanych przedsięwzięć budowlanych (modernizacja, remont itp.) oraz tych wymagających szczególnych rozwiązań inżynierskich. Wówczas koszt finansowy robót budowlanych ustalano na podstawie wielkości nakładów określonych w zestawieniach katalogowych takich jak Katalog Nakładów Rzeczowych (KNR), Kosztorysowe Normy Nakładów Rzeczowych (KNNR) itp. Mimo, że zestawienia te nie zostały uznane za obligatoryjne to jednak były powszechnie stosowane w kosztorysowaniu robót budowlanych⁶.

Należałoby jednak dokonać rozróżnienia między składnikiem nakładu rzeczowego w robotach budowlanych jakim stała się roboczo-godzina a jednostką nakładu pracy w pracach projektowych. Wyniknęło to zarówno z charakteru pracy projektowej jak również wysokości stawki pieniężnej.

Składnik nakładu rzeczowego w robotach budowlanych, czyli roboczo-godzina został odniesiony do pracy ludzkiej o prostym, rutynowym względnie odtwórczym charakterze (na podstawie projektu architektonicznego). Dotyczyło to np. sposobu ułożenia desek w szalunku lub ukształtowania dna wykopu itp. Wystąpienie kwestii estetycznej w takiej sytuacji, nawet wykazującej ścisły związek z architekturą nie mogło stanowić podstawy do uznania roboty budowlanej za działanie o charakterze twórczym ponieważ odnosiło się to do podstaw rzemiosła budowlanego. Wyjątkiem w tym zakresie mógł być, np. nowy oryginalny wzór cegieł w murze, niewynikający wprost z rozpowszechnionej praktyki zarówno budowlanej jak i projektowej (rzemiosło artystyczne). Kluczowe znaczenie odgrywała tutaj możliwość dokonania rozróżnienia między biegłością rzemieślniczą a artyzmem rzemieślniczym. To pierwsze z reguły wynikało z harmonijnego przenikania się umiejętności manualnych i sprawności w posługiwaniu się narzędziem. Z kolei artyzm rzemieślniczy polegał w szczególności na umiejętności nadania wytworowi niepowtarzalnych cech estetycznych i kompozycyjnych. Jednocześnie artyzm rzemieślniczy z reguły pozostawał w ścisłym związku z biegłością rzemieślniczą – *Działalność rzemieślnicza [...] prowadzi do wytworzenia dobra materialnego, w którym nie ma wiele miejsca na oryginalność, niepowtarzalność. Głównym walorem wytworu rzemieślniczego jest profesjonalizm jego wykonania* (Ferenc-Szydełko 2021, s. 10) (Ryc. 7).

⁶ Jednak w sytuacji występowania różnorodnych robót budowlanych oraz bezustannego pojawiania się nowych materiałów oraz rozwiązań technicznych i technologicznych określenie ich kosztu z reguły było oparte na analogii, ekstrapolacji lub interpolacji względnie na autorskiej metodzie wynikającej z wiedzy zawodowej i doświadczenia.

Inaczej rzecz przedstawiała się w wypadku jednostki nakładu pracy projektowej, w której wartości odzwierciedlenie znalazła zarówno ilość pracy jak i potencjalnie jej twórczy charakter. Osobie sporządzającej kosztorys inwestor zazwyczaj udostępniał wielobranżową dokumentację projektową – w wersji elektronicznej i drukowanej względnie tylko drukowanej.

Zdarzało się jednak, że doszło do np. zniszczenia obiektu architektonicznego w części lub całości wraz z wielobranżową dokumentacją projektową. Wówczas to opracowanie kosztorysowe prac budowlanych z natury rzeczy polegało na indywidualnej, oryginalnej projekcji o charakterze na wpół projektowym (architektura) i na wpół wykonawczym (budownictwo), czyli antycypacji koniecznych do podjęcia działań odtworzeniowych. Antycypacja ta była oparta na kompetencji, umiejętności i wiedzy autora wyceny kosztorysowej i z tego tytułu należało ją uznać za działanie twórcze. W rzeczy samej – [...] *utworem może być nawet kompilacja wykorzystująca dane powszechnie dostępne pod warunkiem, że ich wybór, segregacja, sposób przedstawienia ma znamiona oryginalności* (Wyrok SN 2006, s. 5).

W projekcie budowlanym wielobranżowym określano z reguły jedynie podstawowy zakres przedsięwzięć budowlanych. Doskonałym tego przykładem mogłoby być np. wykonanie ławy fundamentowej. Mianowicie, w części opisowej i rysunkowej projektu architektonicznego wskazano na konieczność trzykrotnego zabezpieczenia jej pionowych płaszczyzn za pomocą środka bitumicznego (hydroizolacja pionowa). Jednak w żaden sposób nie odniesiono się przy tym do czasu niezbędnego do wykonania tej roboty budowlanej, wielkości powierzchni, która powinna zostać pokryta środkiem bitumicznym ani do ilości tego środka. Z kolei w części opisowej i rysunkowej projektu konstrukcyjnego budowlanego nie odniesiono się do wielkości i zakresu wykonania prac ziemnych takich jak długość i szerokość wykopu oraz sposób zabezpieczenia jego ścian przed osunięciem. W związku z tym w celu sporządzenia kosztorysu budowlanego dotyczącego kosztu finansowego wykonania ławy fundamentowej niezbędna okazała się wiedza z zakresu architektury (estetyka i kompozycja elewacji w przyziemiu), technik i technologii robót budowlanych (w tym wypadku betonarskich, dekarских i ziemnych), informacje zawarte w Katalogach Nakładów Rzeczowych (KNR), a przede wszystkim umiejętność ich skorelowania i ustalenia kolejności wykonania.

Powyższe nabrało szczególnego znaczenia w sytuacji przywłaszczenia cudzego opracowania kosztorysowego, np. w wyniku bezumownego przekazania przez inwestora ofertowego opracowania kosztorysowego sporządzonego przez jednego wykonawcę innemu podmiotowi. Pomijając ważką, ale niebędącą przedmiotem niniejszych rozważań nieetyczność takiego postępku należałoby przede wszystkim wskazać na prawnoautorski jego wymiar. Jakby mogło się wydawać następstwem powyższego powinno być łączne potraktowanie wielkości kosztu sporządzenia opracowania kosztorysowego oraz straty wynikającej z niezawinionego względnie zawinionego naruszenia własności intelektualnej (przywłaszczenie). Wyniknęło to z ustawowego podziału praw autorskich na majątkowe i osobiste. Ich naruszenie, oprócz innych powinności wynikających z konieczności usunięcia skutków w tym zakresie mogło doprowadzić do wysunięcia roszczenia pieniężnego (zadośćuczynienie). W wypadku autorskich praw osobistych roszczenie to dotyczyło wyłącznie zawinionego naruszenia i wynikającego z tego zadośćuczynienia na cel społeczny (art. 78 ust. 1) (Ustawa, 1994). Kwestia zawinionego przy tym naruszenia praw osobistych znalazła się poza dyskusją, bowiem nieświadome i tym samym niezawinione przypisanie sobie autorstwa cudzego utworu wydawało się wręcz nieprawdopodobne. W ten sposób doszło do określenia stanu względnej równowagi między przewinieniem (naruszyciel) i poniesioną z tego powodu stratą moralną (autor) a rodzajem i wartością zadośćuczynienia z tego tytułu.

Odnosnie autorskich praw majątkowych, jakkolwiek dotyczyły one przede wszystkim utraconych korzyści finansowych uprawnienie poszkodowanego do zadośćuczynienia zostało w znacznym stopniu ograniczone – *Utracił moc z dniem 1 lipca 2015 r. w zakresie, w jakim uprawniony, którego autorskie prawa majątkowe zostały, może żądać od osoby, które naruszyła te prawa, naprawienia wyrządzonej szkody poprzez zapłatę sumy pieniężnej w wysokości odpowiadającej – w przypadku gdy naruszenie jest zawinione – trzykrotności stosownego wynagrodzenia, które w chwili jego dochodzenia byłoby należne tytułem udzielenia przez uprawnionego zgody na korzystanie z utworu, na podstawie wyroku Trybunału Konstytucyjnego z dnia 23 czerwca 2015 r. sygn. akt SK 32/14 (Dz. U. poz. 932) (art. 79 ust. 1 pkt 3 lit. b) (Ustawa 1994). Biorąc jednak pod uwagę dalszą treść*

tego przepisu prawa, zadośćuczynienie pieniężne na rzecz uprawnionego z tytułu naruszenia jego autorskich praw majątkowych zostało dopuszczone.

Wyliczenie wielkości nakładów poniesionych przez poszkodowanego w związku z wykonaniem opracowania kosztorysowego powinno zostać oparte na przesłankach faktycznych i prawnych.

Mianowicie za przesłankę faktyczną należałoby uznać czas, w którym nastąpiło rozstrzygnięcie sprawy, a nie zaistnienie zdarzenia np. przedstawienie opinii przez biegłego sądowego. Z kolei przesłanka prawna wyniknęła z sankcji cywilnej – *Nie można czynić ze swego prawa użytku, który by był sprzeczny ze społeczno-gospodarczym przeznaczeniem tego prawa lub z zasadami współżycia społecznego. Takie działanie lub zaniechanie uprawnionego nie jest uważane za wykonywanie prawa i nie korzysta z ochrony* (Art. 5) (Ustawa 1964).

W związku z tym za sprzeczne ze społeczno-gospodarczym przeznaczeniem prawa oraz z zasadami współżycia społecznego należałoby uznać w szczególności czerpanie korzyści z niewiedzy strony umawiającej się na wykonanie pracy w zakresie należnego jej wynagrodzenia, np. zatajenie istoty stawki godzinowej za prace budowlane oraz za prace projektowe. W podobny sposób należałoby potraktować działanie zmierzające do tego aby w chwili wykonania zadośćuczynienia utraciło ono w części lub w całości swoją wartość. Z reguły bowiem nie sposób przywrócić stanu sprzed powstania szkody, tzn. w pełni jej zadośćuczynić. Nabrało to szczególnego znaczenia w wypadku wystąpienia przewlekłości sądowego postępowania odszkodowawczego.

Powyższe stanowienia w równym stopniu dotyczyły każdego dokonania o twórczym charakterze nie wyłączając architektury. Oszacowanie wartości związku twórcy z utworem najczęściej napotykało na niedające się pokonać trudności wynikające z emocjonalnej natury tej relacji. Dlatego też za właściwe należałoby uznać niewyodrębnianie kosztu dokonania twórczego oraz wielkości zadośćuczynienia z powodu przywłaszczenia cudzego utworu z sumy przyznanego odszkodowania. Oszacowanie tego ostatniego należałoby oprzeć właśnie na wskazaniach organów samorządu zawodowego uznanych za w najwyższym stopniu honorujących twórczy charakter dokonania projektowego.

8. NIEOCZYWISTOŚĆ WIĘZI TWÓRCY Z UTWOREM NA MARGINESIE PRÓB UPODMIOTOWIENIA PRZEDSTAWICIELI FAUNY

Podejmowanie prób upodmiotowienia przedstawicieli świata zwierzęcego w celu przypisania im dokonania twórczego podobnie jak antycypacje związane z działaniem maszyn i urządzeń sterowanych za pomocą programu komputerowego względnie sztucznej inteligencji okazały się mieć długą historię.

W pierwszym wypadku warto byłoby wskazać „impresjonistyczny” obraz olejny pn. Zachód słońca nad Adriatykiem namalowany oślim ogonem, a następnie wystawiony w paryskim Salonie Twórców Niezależnych (1884). Zdarzenie to przykuło uwagę ówczesnych środowisk twórczych i zdobyło niemałe uznanie publiczności. Przypadło ono jednak na czas ustanowienia wspomnianych już międzynarodowych porozumień w zakresie własności intelektualnej przez co uzyskało przede wszystkim wymiar obyczajowy.

Współczesne nam próby przypisania przedstawicielom fauny dokonania twórczego dotyczyły głównie kompozycji fonograficznych, np. rejestrowanie dźwięków powstałych w wyniku przysiadania i skakania ptaków na strunach instrumentów muzycznych itp. Wydaje się jednak, że za szczególnie interesujący z prawnautorskiego punktu widzenia należałoby uznać *casus* powstania fotografii makaka czarnego z indonezyjskiej wyspy Celebes – „*Żałuję, że zrobiłem te przekłete zdjęcia*” – *zali się brytyjski fotograf David Slater. Przed sądem w San Francisco został oskarżony w imieniu małpy, którą nakłonił do zrobienia selfie. Cała ta sprawa doprowadziła mistrza kamery do finansowej ruiny. [...] Opowiada, że ustawił aparat na statywie, zanęcił makaki pożywieniem i kusząco kliknął sprzętem. W końcu jedna z małp spojrzała w obiektyw i nacisnęła przycisk. Zdjęcie szczerzącego radośnie zęby makaka stało się światowym przebojem. [...] W 2014 roku [David Slater] pozwał portal Wikipedia, który umieścił zdjęcie makaka w domenie publicznej. Szefowie Wikipedii*

twierdzili, że zdjęcie zrobiła małpa, a więc nikt nie ma do niego praw autorskich. [...] Prawnicy mają twardy orzech do zgryzienia (Tygodnik 2017, s. 76).

Clou w tym wypadku stanowiła trudność określenia ustawowej istoty więzi twórcy z utworem. Inaczej rzecz ujmując, powstał utwór (fotografia) bez możliwości wskazania jego twórcy przyjmując uruchomienie aparatu fotograficznego jako bezpośrednią przyczynę powstania zdjęcia (niezależnie od rodzaju i zakresu podjętych przez człowieka czynności przygotowawczych). Jednak z logicznego punktu widzenia powstanie utworu bez udziału twórcy nie było możliwe.

Wynikłe z powyższego rozterki towarzyszyły wszystkim uczestnikom procesu sądowego przez cały czas jego trwania – „*Nic nie wskazuje na to, że prawa autorskie przyniosą małpie jakieś korzyści*”, zastanawia się sędzia N. Randy Smith. Inny sędzia Carlos Bea rozważa kwestię dziedziczenia praw autorskich: „*Czy w świecie [makaka] Naruto istnieje potomstwo z prawego i nieprawego łoża? Czy w tym przypadku można w ogóle mówić o dzieciach, tak jak definiuje prawo?*” (Tygodnik 2017, s. 76) (Ryc. 8).

Podobny i nie mniej interesujący wydał się wypadek uruchomienia migawki aparatu fotograficznego przez niedźwiedzia grizli w lasach otaczających północnoamerykańskie miasto Boulder (Kolorado) – *Amerykańscy leśnicy przypomnieli niedawno sytuację z listopada ubiegłego roku [2022]. Spośród 580 zdjęć, które zarejestrowały w tamtym okresie fotopułapki aż 400 zdjęć przedstawiało tylko jedną bohaterkę. Była to niedźwiedzica, która najwyraźniej upodobała sobie automatyczną kamerę* (Wojajczyk 2023).

Jakkolwiek do przytoczonego wyżej zdarzenia doszło bez fizycznego kontaktu zwierzęcia z urządzeniem to jednak jego pojawienie się bez wątplenia skutkowało powstaniem fotografii.

Przedmiotem prawa autorskiego jest każdy przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze, ustalony w jakiejkolwiek postaci, niezależnie od wartości, przeznaczenia i sposobu wyrażenia (utwór) (art. 1. ust. 1.) (Ustawa 1994). Zatem przedmiotem prawa autorskiego mogło stać się jedynie twórcze dokonanie człowieka.

Wydaje się, że w obecnym stanie prawnym jedynym rozwiązaniem wyżej omówionego problemu mogłoby być nadanie utworowi statusu „osieroconego” – jakkolwiek było to dotychczas związane z dokonaniem człowieka, któremu z natury rzeczy przysługiwały autorskie prawa majątkowe i jednocześnie nie został on ustalony lub odnaleziony (art. 35.5. ust. 1) (Ustawa 1994).

9. PERSPEKTYWY DALSZYCH BADAŃ

W świetle rozważań przedstawionych w niniejszym artykule zasadne wydało się podjęcie dalszych badań dotyczących określenia metody wartościowania oryginalności utworu w odniesieniu do automatyzacji architektonicznego procesu projektowego oraz sposobu i zakresu użycia tzw. dedykowanych elementów cyfrowych. Wydaje się, że badania w tym zakresie byłyby obiektywnie nowe.

10. WNIOSKI

W sytuacji dynamicznego rozwoju narzędzi informatycznych należałoby określić warunki progowe zautomatyzowania procesu projektowego w architekturze oraz dozwolonego użytku tzw. dedykowanych obiektów cyfrowych w rozumieniu intelektualnego dokonania twórczego. Niepodjęcie takiego działania w najbliższej przyszłości będzie zapewne skutkować regresem architektury. Polegałoby to na niezamierzonej powtarzalności przestrzeni zbudowanej, czyli oparciu jej na elementach cechujących znaczne podobieństwo lub wręcz łudząco podobnych względnie na kwestionowaniu jej oryginalności. Wynikający z tego dysonans poznawczy u odbiorcy mógłby przenieść się również na środowisko twórców architektury i doprowadzić do jego skonfliktowania.

W ścisłym związku z powyższym znalazło się opracowanie kosztorysowe architektonicznych prac projektowych. Jakkolwiek nie posiadało ono cech utworu w rozumieniu dokonania artystycznego, manualnego to nosiło ono cechy indywidualne i twórcze. Działo się tak zarówno wtedy, gdy zostało

oparte na wielobranżowej dokumentacji projektowej jak również, gdy stanowiło autorską projekcję koniecznych do podjęcia przedsięwzięć odtworzeniowych.

Zatem wytwór o indywidualnym, oryginalnym charakterze bynajmniej nie musiał nosić znamion estetycznych. Jednocześnie powinien on stanowić kompozycję, czyli zbiór elementów pozostających względem siebie w określonych relacjach. Wszystko to stało niejako w opozycji do postrzegania twórczości przez projektantów architektury często traktujących estetykę i kompozycję jako synonimy. Bynajmniej, estetyzacja jako taka nie okazała się ani jedyną ani najważniejszą determinantą w ustaleniu twórczym jako takim.

REFERENCES

- Apanowicz J., *Metodologia ogólna*, 1 st ed.; Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej BERNARDINUM: Gdynia, Polska 2002.
- Bonenberg W., Giedrowicz M., Radziszewski K., *Współczesne projektowanie parametryczne w architekturze*, 1 st ed.; Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej: Poznań, Polska, 2019.
- Cięgotura J., Koczorowski P., Musiał B., Podrzywałow A., Tomtas-Anders A., Walas U., *Podręcznik zarządzania własnością intelektualną*, 1 st ed.; Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego, Departament Gospodarki: Poznań, Polska, 2009.
- Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych zastosowań utworów osieroconych, <https://legislation.gov.uk/eudr/2012/28/introduction> (accessed: 22.09.2022).
- Daily Mail, Self-portrait by the depicted Macaca nigra female, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=15745328> (accessed: 02.02.2023).
- Ferenc-Szydełko E., *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*, 4 st ed.; Wydawnictwo C.H. Beck: Warszawa, Polska 2021.
- Januszkiewicz K., Architektura parametryczna: rozwój cyfrowych narzędzi projektowania, Muratorplus, <https://www.muratorplus.pl/technika/programy/architektura-parametryczna-rozwoj-cyfrowych-narzedzi-projektowania-aa-VDKS-rtyV-Rmeg.html> (accessed: 22.01.2023).
- KK, Makak czarny pozwał fotografa, *Tygodnik Angora – Peryskop*, nr 33 (13 VIII 2017).
- Kodeks etyki zawodowej architektów; Załącznik do Uchwały 01 III Sprawozdawczego Krajowego Zjazdu Izby Architektów podjętej w dniu 18 czerwca 2005 r.
- Kuczyński A., Lenkiewicz W., *Zarys budownictwa ogólnego*, 2 st ed.; WSiP: Warszawa, Polska, 1986.
- Melvin J., *Architektura. Kierunki, mistrzowie, arcydzieła*, 1 st ed.; Elipsa Publicat S.A.: Poznań, Polska, 2009.
- Miller J., *Design XX wieku. Artyści, projekty, dzieła*, 1 st ed.; Grupa Wydawnicza Foksal sp. z o.o.: Warszawa, Polska 2014.
- NBC News (mirror), Self-portrait by the depicted Macaca nigra female. See article, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=23064592> (accessed: 02.02.2023).
- Nowak M., Co może być uznane za utwór w świetle ustawy o prawie autorskim? <https://www.skarbiec.biz/prawo/prawnik-radzi/utwor-w-swietle-ustawy-o-prawie-autorskim.htm> (accessed: 26.08.2022).
- Perepeczo M., Dokumentowanie dziedzictwa architektonicznego przez SARP i jego związek z ochroną praw autorskich, Stowarzyszenie Architektów Polskich, Warszawa, p. 286, file:///C:/Users/drossel/Downloads/5_Perepeczo-1.pdf (accessed: 29.08.2022).
- Ramalho A., *Intellectual Property Protection for AI-generated Creations. Europe, The United States, Australia and Japan*, 1st ed.; Routledge, 2021.
- Regulamin honorarium architekta. Obiekty i zespoły zabudowy (Regulamin należy rozpatrywać wraz ze Standardami Wykonywania Zawodu i Zakresem Usług Architekta przyjętymi uchwałą Krajowej Rady Izby Architektów w dniu 13 stycznia 2006), https://www.izbaarchitektow.pl/pliki/regulamin_honorariow_architekta-procenty.pdf (accessed: 30.01.2023).
- Rossiter N., Wiedemann C., Zehle S., *Depletion Design: A Glossary of Network Ecologies*, 1st ed.; Institute of Network Cultures: Amsterdam, Netherlands 2012.
- Rozporządzenie Ministra Edukacji i Nauki z dnia 11 października 2022 r. w sprawie dziedzin nauki i dyscyplin naukowych oraz dyscyplin artystycznych (Dz.U. z 2022 r., Poz. 2022 Nr 24, item 83 as amended).

- Rozporządzenie Ministra Infrastruktury z dnia 18 maja 2004 r. w sprawie określenia metod i podstaw sporządzania kosztorysu inwestorskiego, obliczania planowanych kosztów prac projektowych oraz planowanych kosztów robót budowlanych określonych w programie funkcjonalno-użytkowym (Dz.U. z 2004 r. Nr 130, item 1389).
- Sinnreich A., *The Essential Guide to Intellectual Property*, 1 st ed.; Yale University Press, 2019.
- Stanisławska-Kloc S., Plagiat i autoplgiat, Infos, Biuro Analiz Sejmowych, nr 16(108), 27 July 2011, [orka.sejm.gov.pl/WydBAS.nsf/0/809AA726A2EBA65BC12578DA00426605/\\$file/Infos_108.pdf](http://orka.sejm.gov.pl/WydBAS.nsf/0/809AA726A2EBA65BC12578DA00426605/$file/Infos_108.pdf) (accessed: 16.09.2022).
- Stiasny G., Idee, inspiracje, plagiaty, Architektura-Murator, 10 (169) October 2008.
- Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. *Kodeks cywilny* (Dz.U. z 1964 r., Nr 16, item 93 as amended).
- Ustawa z dn. 4 lutego 1994 r. *o prawie autorskim i prawach pokrewnych* (Dz.U. z 1994 r., Nr 24, item 83 as amended).
- Ustawa z dnia 16 kwietnia 1993 r. *o zwalczaniu nieuczciwej konkurencji* (Dz.U. z 1993 r., Nr 47, item 211 as amended).
- Ustawa z dnia 30 czerwca 2000 r. *Prawo własności przemysłowej* (Dz.U. z 2001 r., Nr 49, item 508 as amended).
- Ustawa z dnia 5 lipca 2001 r. *o cenach* (Dz.U. z 2001 r. Nr 97, item 1050).
- Ustawa z dnia 11 marca 2004 r. *o podatku od towarów i usług* (Dz. U. z 2021 r., item 685).
- Więclaw-Bator L., Sekunda R., *Koszty robót budowlanych. Ustalanie wartości i rozliczanie zamówień publicznych*, 1 st ed.; Wolters Kluwer Polska Sp. z o.o.: Warszawa, Polska 2022.
- Wojajczyk J., *Królowa jest tylko jedna. Niedźwiedzica zrobiła sobie 400 selfie*, https://zielona.interia.pl/przyroda/news-krolowa-jest-tylko-jedna-niedziedzica-zrobila-sobie-400-sel,nId,6560679#utm_source=paste&utm_medium=paste&utm_campaign=firefox (accessed: 27.01.2022).
- Wróbel M., Utwór współautorski a utwór zbiorowy – moment wygaśnięcia autorskich praw majątkowych, *Pismo adwokatury polskiej Palestra*, 5/2017, <https://palestra.pl/pl/czasopismo/wydanie/5-2017/artukul/utwor-wspolautorski-a-utwor-zbiorowy-moment-wygasniecia-autorskich-praw-majatkowych> (accessed: 06.09.2022).
- Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 stycznia 2006 r. (I CK 281/05), <http://www.sn.pl/sites/orzecznictwo/Orzeczenia1/I%20CK%20281-05-1.pdf> (accessed: 30.01.2023).
- Wyrok Trybunału Konstytucyjnego z dnia 23 czerwca 2015 r., sygn. akt SK 32/14 (Dz. U. z dnia 1 lipca 2015 r., poz. 932).
- Zasady wyceny prac projektowych SARP przyjęte Uchwałą nr 70 z dnia 5 kwietnia 2014 r. Zarządu Głównego Stowarzyszenia Architektów Polskich, https://www.sarp.pl/pokaz/zasady_wyceny_dokumentacji_projektowej,1/ (accessed: 22.01.2023).

AUTHOR'S NOTE

The author is a member of the research and teaching staff of the West Pomeranian University of Technology in Szczecin. In his research he investigates housing conditions in multi-family residential areas built in the second half of the twentieth century and the present, as well as matters of intellectual property in architecture.

O AUTORZE

Autor jest pracownikiem dydaktyczno-naukowym na Wydziale Architektury w Zachodniopomorskim Uniwersytecie Technologicznym w Szczecinie. W badaniach podejmuje problematykę warunków zamieszkania na obszarach zabudowy wielorodzinnej zrealizowanej w drugiej połowie XX wieku i obecnie oraz zagadnienia własności intelektualnej w architekturze.

Kontakt | Contact: drossel@zut.edu.pl